

Dos *combates* musicales del Barroco. Música en el teatro de J.B. Diamante (1625-87): *El laberinto de Creta y Santa Teresa de Jesús*

(Two musicals *battles* at the Baroque. Music in J.B. Diamante's (1625-87) theater: *El Laberinto de Creta* and *Santa Teresa de Jesús*))

Espido-Freire, Mila
Torrenueva, 33 - 5º C
50003 Zaragoza

BIBLID [1137-4470 (1999), 11; 5-33]

*Este artículo compara dos escenas musicales diferentes pero con una concepción retórica (ethos) similar. Me -
diante el canto los personajes conocen otra dimensión del mundo: la hechicera del Laberinto en la Fiesta de Zarzuela
El Laberinto de Creta (c. 1667), y la mística, las almas felices y en pena de Santa Teresa de Jesús (c. 1674). Ambas
obras teatrales son de Juan Bautista Diamante (1625-87). Se transcribe esta música de manuscritos de la Biblioteca
Nacional y de la Cofradía de la Novena, Madrid.*

Palabras Clave: Barroco. J.B. Diamante. Música teatral. Ethos. Manuscrito 'Novena'. C. Galán. España.

*Bi musika-eszenategi desberdin baina antzeko kontzepzio erretorikoa (ethos) dutenak konparatzen dira artikulu
honetan. Kantuaren bidez pertsonaiek munduaren beste dimentsio bat ezagutzen dute: sorginkeriaena El Laberinto de
Creta (1667 i.) izeneko Fiesta de Zarzuela-n, eta mistikarena, arima zoriontsuak eta arima herratuak, Santa Teresa de
Jes's obran (1674 i.). Antzerki biak Juan Bautista Diamanterenak dira (1625-87). Musika hau Madrilgo Biblioteca Na-
cional eta Cofradía de la Novena-ko eskuizkribuetatik transkribatu da.*

Giltz-Hitzak: Barrokoa. J. B. Diamante. Antzerki musika. Ethos. Eskuizkribua. 'Novena'. C. Galán. Espainia.

*Cet article fait la comparaison de deux scènes musicales différents mais avec une vision rhétorique similaire. Grâ -
ce à la musique les personnages connaissent une autre dimension du monde: la sorcière, dans la Fiesta de Zarzuela El
Laberinto de Creta, et la mystique des âmes, joyeuses et condamnées, dans Santa Teresa de Jesús. J.B. Diamante
(1625-87) c'est l'auteur de ces deux œuvres théâtrales. Finalement, on transcrit cette musique qui est conservée à la
Biblioteca Nacional et à la Cofradía 'Novena', à Madrid.*

Mots Clés: Baroque. J.B. Diamante. Musique théâtrale. Ethos. Manuscrit 'Novena'. C. Galán. Espagne.

INTRODUCCIÓN¹

Este artículo compara dos escenas musicales de obras dramáticas de distinto género pero con la misma concepción retórica de la función de la música. Para este objetivo se toma la escena central de la Fiesta de Zarzuela *El Laberinto de Creta* (c. 1667) y la de *Santa Teresa de Jesús* (c. 1674), ambas de J.B. Diamante y estrenadas en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII.

Pretendemos poner de relieve la utilización de la música con fines semánticos y dramáticos en dos obras pertenecientes al mismo autor. En ambas se representa a través de la música, y desde la óptica moral del argumento de la obra, el enfrentamiento entre el bien y el mal, entre los elegidos y los condenados. Es decir, desde una perspectiva ética (*ethos*) y en relación con los *afectos* musicales que dominan en el barroco europeo, la música ocupa un lugar de privilegio significando el combate entre estas fuerzas simbólicas y subrayando una carga semántica similar. Esta concepción retórica tiene igual cabida en distintas obras, mitológicas o religiosas, que como extremos de huella ultraterrena casi se tocan, sin distinción de género.

Las dos obras dramáticas son muy diferentes y, sin embargo, las escenas musicales analizadas presentan la música como elemento intrínseco. Uno de los cantos es un *lamento* entrecortado: "No, no prosigas" y "¡Ay, mísero de ti!", y cada uno de los coros representa un polo opuesto: la fuerza del amor frente al rigor del castigo al extranjero en *El Laberinto*, y la felicidad del cielo frente al sufrimiento del infierno en *Santa Teresa*. La música del mal es una queja languidecida, mientras que la del bien es alegre, de forma especial en *Santa Teresa de Jesús*.

Transcribimos la música de estas dos escenas que se ha conservado en dos manuscritos de los que no tenemos noticia de que se hayan editado sueltos, ni tampoco en relación con estas obras dramáticas.

1. J. B. DIAMANTE (1625-87)

Autor dramático nacido en Madrid que aunque tomó hábitos tempranamente llevó una vida juvenil un tanto disipada y con renombre de valentón. Hechos que no impidieron una buena carrera eclesiástica llegando a ser Comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén y prior, a la vez que un famoso autor teatral. Falleció en 1687

En su tiempo fue un dramaturgo de importante y reconocido prestigio, reeditándose algunas de sus comedias a lo largo del siglo XVIII. Escribió un total de unas cuarenta y cinco obras dramáticas extensas, entre comedias y fiestas palaciegas, y algunas piezas de teatro menor. Además de las obras de autoría única, tiene otras cinco en colaboración, casi siempre con Matos Frago y Vélez de Guevara.

1. Debo agradecer aquí los permisos y facilidades otorgadas por diferentes entidades. A los Departamentos de Manuscritos y de Música de la Biblioteca Nacional de Madrid. A la Dirección de la Cofradía de "N^a Sra. de la Novena", Madrid, en especial a su Presidente, D. Félix García Follente, al Director del Museo del Teatro de Almagro D. Andrés Peláez, y al personal de la Biblioteca de la Universidad de Ciudad Real, especialmente a su Director, Francisco Alía. Así mismo, al personal del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, y a los gestores de la Biblioteca de "The Hispanic Society of America" de Nueva York, a algunos de cuyos materiales se hace referencia en el artículo.

De la mayoría de las comedias nos han llegado ediciones impresas de la época y varias en la versión previa manuscrita. Su primera obra fechada es la autógrafa de *El veneno para sí* de 1653 y notablemente modificada en la edición definitiva veinte años después. Sus obras se representaron tanto en los palacios reales y de nobles como en distintos teatros de Madrid. Sus representaciones para la Corte se inician hacia 1658-9, a la par de Calderón de la Barca, años en los que estrena varias obras palaciegas: *Triunfo de la Paz y el Tiempo* (1658²), *Pasión vencida de afecto* (1659), *Servir para merecer* (1659), *La reina María Estuarda* (1660). Además de *Júpiter y Semele*, *Lides de amor y desdén* y *No aspirar a merecer*. Al mismo tiempo comienza la edición de sus comedias en colecciones de *sueltas* junto a las de otros autores de moda entonces. En 1670 publica su *Primera Parte de comedias*, apareciendo la *Segunda Parte* en 1674, con doce títulos en cada una, la fuente más interesante de acceso a su obra.

En sus comedias abarca casi todos los aspectos dramáticos de la época: las Fiestas de Zarzuela con personajes alegóricos y mitología, comedias de enredo e intriga amorosa, comedias históricas y de tema hagiográfico y religioso. La música está presente en casi todas sus obras, como determinante de un género dramático-musical, o como sugerencia colorista, caracterizadora o de ambiente alusivo a la intriga de la escena. Tan sólo cinco comedias, y no las más destacables desde una óptica crítica, prescinden de la música.

La tradición se ha centrado en sus comedias de *capa y espada*, con protagonistas masculinos exacerbadamente valientes y algunas mujeres atrevidas y modernas, que emulan las hazañas de los personajes masculinos. En varias de estas comedias los discursos farragosos lastran la buena factura adivinable en la mayoría. La insistencia en estos defectos por parte de los hispanistas anglo-germanos del XIX ha mantenido la obra de este autor en un olvido desconsiderado para sus cualidades y la importancia que tuvo en la Corte madrileña. La revisión actual del teatro clásico español apenas ha permitido que saliera a la luz la obra de Diamante, además de dejar algo al margen aquellas con más presencia musical.

Entre las Fiestas palaciegas con abundante música, habría que destacar el *Triunfo de la paz y el tiempo*, *Fiesta que se representó a sus Majestades en la Zarzuela*, obra poco corriente en la época y asimilable a una forma operística. Es muy breve, sin divisiones internas y con una proporción de la música de un 46%, cuando el resto de las Fiestas de Zarzuela que compone rondan el 20% de versos cantados, como podemos observar de forma sintética en el cuadro siguiente.

Fiestas palaciegas	extensión	nº de Jornadas	% versos cantados
<i>Triunfo de la Paz y el Tiempo</i>	1.118 v	1	46%
<i>Lides de amor y desdén</i>	2.600 v	2	26%
<i>Júpiter y Semele</i>	1.818 v	1	22%
<i>La Zarzuela del Nacimiento</i>	1.754 v	2	21'5%
<i>Alfeo y Aretusa</i>	2.448 v	2	17%
<i>El Laberinto de Creta</i>	1.818 v	2	9%
<i>Pasión vencida de afecto</i>	2.697 v	3	7%

2. De esta obra hay diferentes fechas para su estreno. Parece que estaba escrita ya en 1658, se estrenaría en 1659 junto a *La púrpura de la rosa* de Calderón para celebrar las *Paces del Pirineo* con Francia publicadas en dicho año. *Celos aún del aire matan* quedaría para 1660 por no estar preparada a tiempo. Respecto a las distintas fechas consúltense los artículos de Cotarelo y Mori, Sage, Stein, Becker y Cardona citados en las notas bibliográficas.

2. EL LABERINTO DE CRETA (c. 1667?)

Esta Fiesta de Zarzuela sólo se publicó en una edición colectiva, en la *Parte XXVII de Comedias varias nunca impresas y compuestas por los mejores ingenios* en 1667. No aparece en ninguna de las ediciones de Diamante de 1670 y 1674. Contamos con noticia de diferentes representaciones para onomásticas reales en Palacio, en 1667, año de la edición, y en 1693 y 1696 de modo póstumo, significando el aprecio de esta obra y su adecuación a los gustos palaciegos.

La obra tienen una extensión de 1.818 versos en dos Jornadas indicadas como *División de la Zarzuela*, con 848 y 870 versos respectivamente y con una proporción también equilibrada de los versos cantados, 74 y 77; lo que proporciona un total de 156 versos cantados, el 9% del total. La Fiesta palaciega, *Júpiter y Semele* tiene la misma extensión pero en una Jornada. *El Laberinto* tiene menor proporción de partes cantadas en relación con otras *Fiestas de Zarzuela* y tampoco es comparable a las comedias cortesanas con música que oscilan del 1% a un 4% de versos cantados.

Los primeros versos de cada estrofa cantada son treinta y seis distribuidos en dieciocho escenas dramáticas. De las ocho escenas de la segunda parte, cuatro corresponden a diferentes interpretaciones y ecos del mismo canto "No, no prosigas" y variantes textuales.

La música aparece en la obra de modo orgánico. No se insertan escenas musicales en un argumento sino que los personajes expresan sus sentimientos con el canto a modo de pequeñas *Arias*, creando la atmósfera adecuada. Se reiteran los temas como *leit-motivs* entre los versos recitados. La escena del Laberinto supone una cierta diferencia en este conjunto dramático-musical: la música crea una dimensión distinta en el espacio esotérico del laberinto y se emplea con el fin consciente de arma que derrota a las guardianas en sus dominios.

La comedia es de inspiración mitológica, como corresponde al título, pero se transforma de tal manera que la tragedia de Teseo y Ariadna deviene en comedia de enredo palaciego. Lope de Vega tiene una obra de título homónimo y Calderón de la Barca trata esta leyenda en *Los tres mayores prodigios*, ambos siguen el hilo del argumento mitológico mientras que la *Fiesta* de Diamante tergiversa la tradición para construir una historia diferente.

2.1. Argumento

El argumento parte del amor de Teseo por su esposa, la amazona *Hipólita*. Naufragan en la costa de Creta y, hechos prisioneros, ella se hace pasar por Teseo para salvarlo del castigo del Minotauro, enlazando con la tradición teatral de la mujer vestida de galán. Las dos princesas, Ariadna y Fedra se enamoran de un Teseo respectivamente, eliminando del mito la traición entre ambas. A pesar de ser hijas del rey enemigo de Teseo, las hermanas desafían la prohibición de acercarse al Laberinto y, al alimón, rescatan a los dos Teseos custodiados por unas damas guardianas a las que combaten con su canto hechicero.

Este canto mágico, "Veneno de los sentidos - No, no prosigas" se convierte en una de las escenas centrales de la obra, que transcribimos más adelante. En la parte final, arriba el padre de Teseo, rey de Atenas, que captura a Minos regalando a su hijo, en premio, la isla de Creta. Agradecido a las dos princesas que traicionan a su país por liberarle a él y a su amada, Teseo perdona al rey Minos y le devuelve su reino de Creta. Se descubre que el segundo Teseo es la enamorada Hipólita y con la promesa de las bodas de Ariadna y Fedra con

otros príncipes pretendientes, tiene final feliz la obra. Esta conclusión restituye el orden inicial en un paisaje cortesano moderno en el que se entremezclan los personajes mitológicos con los dioses.

Del argumento se eliminan las escenas trágicas del mito y se añaden elementos del teatro de la época; escenas de gran efecto conmovedor como el naufragio entremezclado con cantos de amor y *lamentos*. Se exalta la fidelidad de los dos esposos separados, Teseo e Hipólita; la traición patria de las dos *infantas* de Creta se dulcifica por su causa de amor y la tradicional perfidia de Teseo se transforma en nobleza del príncipe ecuánime. Hay gran número de personajes corales que multiplican las acciones complementarias desmitificadoras, lo que parecería sugerir un *Divertimento* teatral para la Corte, quizá con algunos de los nobles como actores.

2.2. Escena cantada

Tan sólo se ha conservado la música de la escena del combate musical de Ariadna y Fedra contra las damas guardianas del Laberinto a las que hechizan. Es una extensa escena situada en la II. Jornada, que se anuncia primero en la lejanía y que luego se escucha en ecos a los que responden las princesas reforzando el encantamiento. El canto aparece en diferentes versos convirtiéndose en tema característico de la segunda Jornada más que en una escena concreta: vv. 1.406-8; 1.491-3; 1.525; 1.527-34; 1.535-40; 1.743-8.

El simbolismo extraordinario del Laberinto implica un espacio limitado en el que las reglas internas son diferentes a las del mundo circundante. Está habitado por un ser peligroso y sus puertas suponen la entrada en un universo encerrado en otro mundo envolvente, en el cuadro dentro del cuadro, artificio característico del barroco. Dentro del cosmos del escenario se establece una división en dos: el laberinto mágico y el entorno de Creta. Dos ámbitos con diferentes leyes que sólo los iniciados pueden romper, mientras que los prisioneros no entienden qué sucede en la somnolencia que les sume en letargo. El laberinto en la obra representa, además, la cárcel y es símbolo del poder desmesurado de Minos ante sus enemigos.

La fuerza simbólica de esta escena se potencia por la música y la lucha entre los dos Dúos que se responden y varían en intensidad inversa³. La música del Laberinto tiene un poder sugestivo notable, como los cantos de las sirenas, creando una prisión de hilos invisibles, (en sentido negativo, como elemento del mal). Las hijas del rey conocen el canto de las guardianas y lo dominan con otro similar que logra adormecerlas. Se inician los dos cantos, se van durmiendo las guardianas, reaccionan y comienzan a languidecer las dos princesas, se reponen rápidamente y renuevan la fuerza de su canto hasta que van despertando los prisioneros por el efecto antídoto del canto. Enlazaríamos así con las teorías antiguas sobre los efectos de la música retomados por los *afectos* de la primera ópera italiana.

Uno de los dúos refleja el mundo del *mal* con el canto de las guardianas, mientras que el de las princesas se aproxima a la idea del *bien* asociado al amor que no teme las prohibiciones. Por otra parte, la paradoja de Ariadna y Fedra que proporcionan con su canto la libertad a los prisioneros mientras ellas están presas del *hechizo* del enamoramiento.

3. La intencionalidad ética y retórica de la música en el teatro barroco ya fue destacada en un magnífico trabajo de J. Sage sobre Calderón, al que han seguido de la Granja en los aspectos textuales y L.K. Stein en la música de Hidalgo.

La música parece un rito mágico como único medio de liberar el acceso al laberinto. Las mujeres como magas dominan la clave de acceso del mundo realidad-ficción al de la magia del laberinto. El conjunto aporta un sentido esotérico de la música con el simbolismo del laberinto simulando un cambio de dimensión en los diversos aspectos de contenido, visual y auditivo. Es un acceso horizontal que sólo presencia el público, único testigo de la escena que los otros personajes no comprenden.

2.3. “Veneno de los sentidos- No, no prosigas”

De las varias intervenciones musicales de la obra sólo se ha conservado la partitura de este Dúo de dos Tiples y Acompañamiento, que está atribuido a Cristóbal Galán (c.1630-84) cuya relación con Diamante parece documentada en varias de sus Fiestas y comedias. El Dúo se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito musical M-3881/22. Este conjunto de manuscritos está formado por diversas carpetillas de partituras *sueeltas*. No es un manuscrito de elaboración muy cuidada pero es bastante claro y bien conservado.

La número 22 está formado por tres hojas apaisadas que dobladas forman un cuadernillo, a modo de *particellas* para cada una de las voces. El Tiple Primero lleva también el Acompañamiento, que con la hoja propia de éste, ofrece dos versiones idénticas para la transcripción. El Segundo Tiple está en otra hoja y el reverso del Acompañamiento se utiliza como guarda con el siguiente título: “Tono Humano. A Dúo. Veneno de los sentidos. M^o Galán”.

La partitura que transcribimos es bastante sencilla y la fuente nítida, por lo que no ha habido especiales complicaciones. La notación musical corresponde a las características de mediados del XVII: notación redonda con figuras blancas y proporciones ennegrecidas, sin líneas divisorias, etc. A la hora de transcribir, y en la medida de lo posible, se han actualizado las grafías tanto textuales como musicales, tratando de lograr una partitura práctica pero respetando la coherencia del original. El *incipit* inicial servirá de referencia.

El texto aparece casi completo en los dos Tiples y bastante ajustado a la melodía que le corresponde. El Acompañamiento sólo tiene el comienzo textual que indica la correspondencia con las voces. Los fragmentos en cursiva indican la reconstrucción del texto que aparece abreviado en la fuente.

En la partitura se destaca la parte de Estribillo, “No, no prosigas”, de las Coplas, “Veneno de los sentidos”, así como las partes del “Eco” que en la comedia no son tan precisas.

Se han respetado las claves de origen que reflejan las tésituras del canto así como el bemol para Si en la armadura. Las alteraciones accidentales también se han respetado y no se han añadido otras puesto que algunas disonancias parecen reflejar el sentido del texto.

La indicación de medida se mantiene en las dos partes del *Tono* con “C3” que transcribimos como un compás ternario de “3/4”. La extensión, así, es de treinta y ocho compases para los seis versos del texto del Estribillo y de veintidós compases para los cuatro de cada una de las Coplas. En la partitura aparecen cuatro Coplas que se ejecutan sobre la misma melodía, lo que supondrían unos 88 compases de Coplas. Hay que añadir diversas repeticiones del Estribillo en la comedia, algunas indicadas con abreviaturas, por lo que no es posible determinar la duración exacta de la ejecución del Dúo.

No se especifica el instrumento del Acompañamiento que realiza el Continuo. El Segundo Tiple se mueve siempre en una tésitura más grave que el Primero, normalmente a una tercera, aunque en la Copla llegan a cruzarse.

El aspecto rítmico responde a la sencillez de estos *Tonos* para teatro. En el Estribillo es de destacar la abundante presencia de silencios y notas a contratiempo que entrecortan la melodía con claras sugerencias retóricas, incitando al reposo y a la quietud. Hay numerosos compases de *hemíolía* rítmica (cc. 8, 11, 13, 22, 24, 26, 27, 36, 38) prácticamente ausente en las Coplas, y son frecuentes los melismas sugeridos con corcheas, a modo de una floritura escrita, que parece expresar la ligereza del “aire” y que se repite en los “Ecos”. En las Coplas, en contraste, predominan las notas a tiempo en valores algo más largos y con algunas síncopas.

El Estribillo es un poco más elaborado y tiene como constantes los melismas melódicos y la melodía entrecortada que incluso secciona palabras (“no respire”). La relación entre el texto y los breves melismas está escrita con gran precisión e igualdad en los dos Tiples, transcrita así aunque fuera posible otro ajuste, sobre todo en los “Ecos”.

La relación entre las voces del canto en el Estribillo es de paralelismo prácticamente total, en forma de homorritmia o en *canon* exacto, con fragmentos de similar extensión y siempre más grave el Segundo Tiple.

El mismo criterio rige para las Coplas, más sencillas y para aligerar la repetición del texto con la primera mitad homofónica y la segunda en *canon*. En este caso hay un punto en el que los Tiples se cruzan (cc. 43-6), para retornar el Segundo a un ámbito muy grave. Este cruce entre las voces coincide con la repetición del primer verso, “Veneno de los sentidos” y “Hechizo de los cuidados”, sugiriendo una cierta intención retórica al perder las voces su identidad. También la coincidencia del punto más grave con “mortales” en el texto recuerda esta práctica retórica.

La modalidad está en torno a Fa, aproximadamente Fa Mayor con importante presencia de un modo de Do o Do menor; tampoco podemos hablar de *modulaciones* estrictas, aunque sí predominan distintos ámbitos en cada fragmento. Nos encontramos en un tránsito entre modalidad y tonalidad: ambas partes oscilan entre un modo de Fa⁴ y uno de Do, asociables a un Fa Mayor y Do menor, en una especie de arqueo entre la tónica y su dominante. En la Copla incluso podríamos hablar de un Fa menor (c. 53) por la extraña presencia de un bemol para Re, pero parece una alteración precisada por la imitación melódica más que por un cambio sustancial de modo.

Música en *El Laberinto de Creta*

Orden piezas	Estribillo	Copla
título	“No, no prosigas”	“Veneno de los sentidos”
nº versos	6 v	4 v (16 v)
c. escritos	38 c	22 c (88 c)
signo de medida	C3	C3
contrapunto	<i>canon</i>	<i>canon</i>
	homofonía	homofonía
ámbito tonal	Fa M*	Fa M*
cambios tonales	2	3

4. El modo de Fa con *diapente* en Do recuerda al *quinto modo* de Fr. P. Nasarre: *Fragmentos musicales*, Madrid, 1683, o de otra forma, un *quinto modo maestro* en Fa y su *discipulo* en Do, si nos referimos a una teoría anterior como F. Correa de Araujo en la *Facultad Orgánica*, Alcalá, 1626.

2.4. Otras fuentes del texto “Veneno de los sentidos”

Dada la belleza de este Dúo y el éxito que debió tener en la época encontramos dos curiosas secuelas. La primera es un manuscrito de la época conservado en The Hispanic Society de Nueva York, Ms. B-2543, fol. 90v-91, una antología de poemas diversos en la que el texto aparece prácticamente idéntico pero catalogado como “Venero(sic) de los sentidos”⁵. No aparece el Estribillo y se añaden dos estrofas más a las Coplas de la comedia, desarrollando el motivo del encantamiento.

La segunda de las fuentes derivadas es la escenificación del texto y la construcción de un baile dramático a partir de este canto. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M- 14.513-58, y entre sus versos. 53-65 repite este canto. Lleva como título “Baile de Veneno de los Sentidos”, debió pertenecer a una actriz, “Margarita Ruano”, y lleva fecha del año 1700, posterior pero cercana a las últimas reposiciones datadas de esta obra. Apenas tiene argumento que gira en torno a este canto central asociado a los efectos del enamoramiento.

B.N.M. Ms. M-3881/22 Galán.	B.N.M. Ms. 14.513-58 vv. 53-65.	J.B. Diamante: <i>El Laberinto de Creta</i> . vv. 1.406-8; 1.491-3; 1.525; 1.527-34; 1.535-40; 1.743-8.
Estribillo: “No, no prosigas, suspende tu curso, tus cláusulas callen, y al imperio de quien obedeces, no respires, no alientes, no inquietes el aire.”	“No, no prosigas, suspende tu curso, tus cláusulas callen, y al imperio de quien obedeces, no respires, no alientes, no inquietes el aire.”	“No, no prosigas, suspende tu curso, tus cláusulas callen, y al imperio de quien obedeces, no respires, no alientes, no inquietes el aire.”
Coplas: 1. “Veneno de los sentidos que con lisonjas mortales, compones de tiranías, tus fingidas suavidades.	1. “ <i>Hechizo</i> de los sentidos que con lisonjas mortales, compones de tiranías, tus fingidas suavidades.	1. “Veneno de los sentidos que con lisonjas mortales, compones de tiranías, tus fingidas suavidades.
2. “No duerma quien en acentos funda sus seguridades, que las más seguras voces, son desperdicio del aire.		
3. “Hechizo de los cuidados, que con alevés disfraces,	2. “ <i>Lisonja del cautiverio</i> , <i>en cuya dichosa cárcel</i> ,	2. “Hechizo de los cuidados, que con alevés disfraces,

5. BREY MARIÑO, María; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society*. New York: The Hispanic Society of America., 1965, vol. I, p. 247.

confunden los albedríos, tus cautivas libertades.	la libertad <i>es prisión</i> , y el albedrío, <i>rescate</i> ."	confunden los albedríos, tus cautivas libertades."
------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------

4."Cadena del pensamiento
que con sonoros engarces,
reduces a cautiverio,
tus libres inmunidades."

3. SANTA TERESA DE JESÚS (c. 1674)

La comedia *Santa Teresa de Jesús* fue editada por Diamante en el segundo volumen de sus *Comedias* de 1674. No conocemos la fecha de estreno pero se suceden las representaciones y la edición de la comedia durante el siglo XVIII. Es una obra bastante didáctica aunque jalonada de historias paralelas que aligeran un argumento previsible y que se repondría en conmemoraciones relacionadas con la Santa. Por otra parte, la espectacularidad de algunas escenas en las que intervienen la música y las tramoyas de la escenografía crea una comedia bastante efectista.

Esta obra tiene una extensión similar a las comedias de la época, 3.054 versos en tres Jornadas de diferente duración y un 1,4% de versos cantados. La ampulosidad de las escenas cantadas supondría una representación bastante larga, aunque este autor cuenta con obras de similares dimensiones, como observamos en el cuadro siguiente, sugiriendo que había un gusto en la época que apreciaba este tipo de comedias.

Comedias con música	extensión	nº Jornadas	% versos cantados
<i>Ir por el riesgo a la dicha</i>	3.082 v	3	1,6%
<i>Cumplirle a Dios la palabra</i>	3.022 v	3	1,5%
<i>Santa Teresa de Jesús</i>	3.054 v	3	1,4%

Es una obra extensa pero no farragosa ya que todos los elementos teatrales contribuyen al espectáculo: importante presencia de la música, gran número de escenas cambiantes, utilización de tramoyas para apariciones y elevaciones en el aire, la escenificación de cuadros pictóricos, etc.

3.1. Argumento

La comedia de tema hagiográfico relata la vida de Santa Teresa desde su juventud hasta su muerte con algunos de sus milagros escenificados a partir de la iconografía más conocida de la Santa. El contenido religioso se ornamenta con dos intrigas paralelas. Una es el obcecado amor de juventud de Carlos por Teresa antes de que entre como novicia y que se mantendrá hasta el final de sus días. Y la otra, la presencia del demonio como un amigo de Carlos, que utiliza todas las tretas posibles para acabar con la fe de la Santa. El demonio se convierte en uno de los personajes centrales en continua lucha con la protagonista, unas veces en apariencia de humano y otras como diablo caricaturizado, grotesco y despiadado, histriónico en una palabra y necesario para aligerar el didactismo de la comedia.

Se añaden, además, numerosos personajes que aportan variedad y viveza al argumento en una intriga paralela a la vida de Santa Teresa. Hay varios *graciosos*, amantes de la buena vida y sisadores que, sin embargo, siguen a la Santa de forma inquebrantable.

Las escenas cantadas en *Santa Teresa de Jesús* se interpolan en la acción a medida que la protagonista progresa en el plano místico. La música y las apariciones en las tramoyas son el medio para expresar la comunicación divina a la que sólo tiene acceso la Santa y que el público contempla como testigo privilegiado. En estas escenas sólo cantan los ángeles mensajeros y los coros de almas desde un lugar especial en el escenario, y no los protagonistas, a diferencia de las *Fiestas de Zarzuela*.

La primera Jornada es la más novelesca, referida a la juventud de la Santa, y no contiene ningún canto. En la II. Jornada comienzan las escenas cantadas, el Solo de un Ángel, "En el rayo de esta luz" con el primer anuncio de éxtasis místico, y tras un breve Dúo, "Este premio no olvides, I", se inicia la escena de apoteosis de la obra que cierra la II. Jornada, en la que nos vamos a centrar más adelante. La última Jornada tiene tres escenas cantadas, dos místicas y la intermedia de carácter costumbrista con campesinos anónimos que cantan y bailan para la Santa, aligerando las anteriores escenas musicales.

Música en *Santa Teresa de Jesús*

Versos cantados y recitados en la comedia										Total
I. Jornada	847vr									= 847v
II. Jornada	344vr	16vc	691vr	17vc	15vr	3vc				=1.086v
III. Jornada	63vr	4vc	114vr	4vc	613vr	12vc	292vr	4vc	15vr	=1.121v

[En negrita las escenas cantadas]

Todos los números cantados en esta comedia son los siguientes:

Música en *Santa Teresa de Jesús*

II. Jornada		
1ª. "En el rayo de esta luz"	Solo	Tiple, Bajo Continuo.
2ª. "Este premio no olvides, I"	Dúo	dos Tiples, Bajo Continuo.
3ª. "¡Ay, mísero de mí!"	<i>Cuatro</i>	tres Tiples y Tenor, Bajo Continuo.
4ª. "Tus misericordias canten"	<i>Cuatro</i>	tres Tiples y Tenor, Bajo Continuo.
5ª. "Gloria eterna al Padre eterno"	<i>Cuatro</i>	tres Tiples y Tenor, Bajo Continuo.
III. Jornada		
6ª. "Como estrella hermosa"	<i>Cuatro</i>	tres Tiples y Tenor, Bajo Continuo.
7ª. "Este premio no olvides, II"	Dúo	dos Tiples, Bajo Continuo.
8ª. "Te Deum Laudamus"	<i>Cuatro</i>	tres Tiples y Tenor, Bajo Continuo.

Las escenas con música son concretas entre las secciones recitadas, mientras que en *El Laberinto de Creta* la música iba y volvía como un eco o recuerdo del personaje. En ambas obras la música subraya una escena que sucede fuera del mundo real de la ficción teatral. Únicamente cantan los personajes *iniciados*, los ángeles y las almas, y sólo pueden ser oídos por la Santa que está acercándose a esta dimensión esotérica. El público, junto con los

elegidos, se convierte en partícipe de esta atmósfera a la que son ajenos el resto de los personajes. La música forma parte de un espacio *fuera* de la acción principal aportando la dimensión mística.

3.2. Escena cantada

Respecto a la música en *Santa Teresa de Jesús* se ha conservado completa para la representación de primeros del siglo XVIII en el Manuscrito Musical de la Cofradía de “N^a S^a de la Novena” de Madrid, la Cofradía de los *Representantes* o actores. De este manuscrito dieron cumplida noticia Subirá y Stein, aunque no se han publicado transcripciones hasta ahora. En él se recoge música para obras de teatro del XVII, varias de Calderón, pero está escrito en los primeros años del XVIII, debiendo ser refundiciones de música anterior adecuada al gusto del siglo naciente.

Analizando la música de *Santa Teresa de Jesús*, hay trazas de una coherencia trabada e intencionada aunque las escenas parecen bastante independientes. El número de voces progresa en los primeros cantos, de una, a dos y a cuatro voces, manteniendo similar tesitura en todos ellos. También se retoma el mismo texto para elaborar dos dúos de progresiva complejidad. En otro plano podemos señalar la ligazón interna que se observa en todas las piezas desde el punto de vista melódico y que proporciona continuidad temática a las escenas.

Para la música en *Santa Teresa de Jesús* hay claros indicios de que se ha partido de algunas piezas anteriores, especialmente de un preexistente “¡Ay, mísero de ti!”, también de Galán y de la segunda mitad del XVII, que parece coincidir con unos *Cuatro* conservado en la Biblioteca de Cataluña, aún inéditos. Del análisis del conjunto de esta música para *Santa Teresa de Jesús*, podemos deducir que derivaría del tercer fragmento musical que se interpreta en la comedia, “¡Ay, mísero de ti!”, por otra parte, *lamento* muy frecuente en este teatro, y que es la obra más elaborada y redondeada de toda la comedia, logrando que esta escena destaque de forma especial.

La escena de música que corresponde al final de la segunda Jornada supone una apotheosis desde distintos planos. En el argumento culmina el proceso místico iniciado poco antes con el primer canto de un Ángel y luego un dúo casi unido a la siguiente escena. En una tramoya un niño, que representa a Jesús, desciende hasta una media altura mientras la Santa se eleva a su par. Se abren unos *escotillones* o trampillas en el suelo, simulando el infierno, y en lo alto del escenario, la *gloria* o el cielo. Desde ambos extremos se alterna y se mezcla el canto de dos coros de las almas que ya han obtenido su recompensa o su castigo, mientras los Ángeles anteriores acompañan la aparición del Niño.

Escena cantada, final II. Jornada

extensión	<i>Cuatro</i>	ubicación
2 vc	“¡Ay, mísero!”	<i>infierno</i>
4 vc	“Tus misericordias”	<i>gloria</i>
1 vc	“¡Ay, mísero!”	<i>infierno</i>
6 vc	“Gloria eterna”	<i>gloria</i>
2 vc	“¡Ay, mísero!”	<i>infierno</i>
15 vr	[recitado]	
3 vc	“Tus misericordias”	<i>gloria</i>

3.3. “¡Ay, misero de ti!”, “Tus misericordias canten” y “Gloria eterna”

El “Manuscrito Novena” es un cuaderno de unas doscientas cincuenta páginas, con errores de numeración y algunas de las hojas perdidas, sin embargo el conjunto está bastante bien conservado. La música para *Santa Teresa de Jesús* corresponde a las páginas numeradas como 302-6, y las piezas musicales de esta escena están en las páginas 303-4. Al comienzo de la 302, con letra similar al cuerpo de las partituras, aparece el siguiente título: “Música en Santa Teresa de Jesús”, al que se ha añadido entre paréntesis y en grafía muy posterior “(Diamante)”. Para la transcripción se han seguido los mismos criterios que en el apartado anterior, ya que presentan bastantes características comunes.

Las piezas aparecen organizadas a modo de *sistema*, con varias líneas divisorias que concretan la correspondencia aproximada entre la polifonía. El texto suele estar colocado bajo la voz de Tenor en pasajes homorrítmicos y en el resto de las voces menos previsibles. Se ha completado con cursiva en todas las voces para una edición práctica.

Las tres piezas que conforman esta escena de la II. Jornada son coros a cuatro voces, tres Tiples y un Tenor, además de un Bajo Continuo sin realizar, siguiendo la tradición hispana de los *Cuatro*. En conjunto, las tres piezas son bastante similares aunque “¡Ay, misero de ti!” presenta características algo distintas al resto de los números de la comedia.

“¡Ay, misero de ti!” está escrita en claves *altas*, clave de Sol para los Tiples, Do en tercera para el Tenor y Do en Cuarta para el Bajo, que se han transportado una cuarta inferior para ajustarse a las tesituras de las voces. El resto de piezas están escritas en claves *normales*, por lo que no se ha realizado transposición, respetando el bemol para Si en la armadura de las dos primeras. La tesitura del tercer Tiple es un poco más grave en conjunto en “¡Ay, misero de ti!” que en las otras dos.

Todas ellas llevan como indicación de medida la proporción “C3” que hemos transcrito por un “3/4”. La grafía de las figuras es similar a la de las partituras del siglo anterior (corcheas con cabezas blancas y ennegrecimiento de figuras, signos de silencios antiguos, etc.) aunque la correlación entre las distintas voces casi está alineada verticalmente y es más precisa. En el Acompañamiento apenas hay cifrado expreso.

La extensión de las piezas varía: “¡Ay, misero de ti!” tiene diecinueve compases y dos versos de texto que se repiten varias veces en la comedia. “Tus misericordias canten” veintiséis compases escritos para cuatro versos de texto en la comedia, y que con las repeticiones se convierten en cuarenta y cinco. Por último, “Gloria eterna” tiene treinta y cuatro compases para seis versos, únicamente se interpreta una vez y aparece en la zona central de la escena de la comedia.

En el aspecto melódico-rítmico todos los cantos de *Santa Teresa*, excepto “Como estrella hermosa” de carácter popular, son deudores de los motivos melódicos de “¡Ay, misero de ti!”. Nos referimos al primer motivo, la queja y los valores breves que siguen al más largo del “¡Ay!”. El motivo de cuatro corcheas y que recuerda a una ornamentación melódica se repite o se varía en casi todas sus posibilidades a lo largo de las seis piezas. El resto de los motivos no son exclusivos de este *Cuatro* pero se van repitiendo en los cantos. Además de las *hemíolias* (c. 11), los grupos de figuras iguales en homorritmia, motivos en grados conjuntos, sólo en segundas, a modo de *terrazas*, o abarcando una cuarta descendente de *lamento*, y fórmulas de cláusula melódica final.

El tratamiento contrapuntístico es bastante sencillo y homogéneo en estas piezas. Las tres comienzan y terminan con los versos en una imitación canónica bastante estricta que es

la más elaborada. La sección central de "¡Ay, misero de ti!" y de "Tus misericordias canten" es de homorritmia, como contraste en una estructura tripartita. En "Gloria eterna", algo más extensa, también la zona central del cuarto y quinto verso mantiene una homorritmia precisa que se extiende a los finales de los tres primeros versos en los que predominaba el contrapunto.

El tratamiento contrapuntístico estructura las piezas en tres partes claras en relación con los versos de texto: contrapunto, homorritmia y contrapunto, y con una intencionalidad retórica al igual que algunos motivos melódicos. Los versos más poéticos: "¡Ay, misero de ti!", "Tus misericordias canten, (...), Soberano Adonai", aparecen en *canon*, mientras que la homorritmia subraya aspectos que podemos considerar *teológicos*, "infinitamente Santo", "como en el principio era", etc.

Desde un punto de vista retórico-musical, debemos destacar la sonoridad de *lamento* del verso "¡Ay, misero de ti!", sucediéndose las voces de queja entrecortada. Verso que se repite al final tras una sección homofónica que subraya la melodía ascendente en "feliz" y descendente en "infeliz".

En "Tus misericordias canten" aparece cierto predominio de melodías descendentes en todos los versos, aludiendo a los "dos serafines" que cantaban en un Dúo anterior y que están presentes en el escenario representando a los mensajeros que descienden hasta la tierra.

"Gloria eterna al Padre eterno" concentra los valores breves (seis corcheas en transcripción) en el verso "Gloria al Espíritu Santo" ascendiendo desde la tésitura grave del verso anterior referido al "Hijo" terrenal. De nuevo la alusión a los "ángeles" aparece en melodías agudas. El penúltimo verso parte de la homorritmia precisa de "como en el principio era" para demorarse el final entre las voces del último verso "y como será en el fin".

El aspecto referido a la tonalidad presenta algunas dificultades como pieza de transición entre la modalidad y la tonalidad moderna. En "¡Ay, misero de ti!" el bemol para Si de la armadura nos lleva a un ámbito de Re⁶, que podemos asociar al entorno de Re menor, que pasa a un Sol menor en el pasaje homofónico. Algunos bemoles accidentales parecen redundantes al estar ya en la armadura, pero se han mantenido para subrayar la claridad de la partitura original en este aspecto.

"Tus misericordias canten" tiene un bemol para Si en la armadura y su desarrollo bascula entre el ámbito de un tono de Sib⁷ y uno de Fa, que bien podrían ser tonalidades mayores.

Por último, "Gloria eterna" no lleva nada en la armadura pero parece moverse en un tono de Re⁸ y cláusula con Do sostenido, que vendría a equivaler a un Re menor, pero no

6. La relación entre los tonos de Re y Sol recuerda una dominante y su tónica. Amparándonos en la teoría musical de la época podríamos considerar que la partitura oscila entre un *primer modo* de Re y un *segundo* en Sol, con bemol en Si y *cláusula* con Do # y Fa# respectivamente, siguiendo, por ejemplo, a D. Fernández de Huate: *Compendio numeroso de cifras armónicas (...) para arpa*. Madrid, 1702-4, pp. 2-8, o J. de Torres: *Reglas generales de acompañar ...*, Madrid, 1.702, 1736, pp. 10-6. Desde la perspectiva de Nasarre: *op. cit.* p. 24, estaríamos entre el *séptimo modo* de Sol y su *diapente* en Re.

7. Siguiendo a Fernández de Huate, estaríamos en un *segundillo* de Sib y un *sexto tono* de Fa, con dos bemoles. Su *segundo tono* queda en un ámbito similar al de Sol menor.

8. Fernández de Huate y Torres hablan de un *primer modo* de Re, similar a Re menor; el *tercer modo* sería en torno a La menor con *sensible*, y el *octavo* se acerca a Do Mayor.

siempre está alterada la nota Si. Dentro de la simplicidad de estas piezas, “Gloria eterna” tiene alguna variación tonal más. Pasa de Re a un modo de La menor, con el consabido arqueo de tónica y su dominante, *nota final-diapente*. También a un tono de Do Mayor que parece avanzar hacia los tonos relativos con La menor, pero este Do Mayor se define más por la presencia de la subdominante Fa que por la dominante, todavía en ambigüedad modal.

De forma esquemática podríamos resumir las características formales básicas así.

Música en II. Jornada *Santa Teresa de Jesús*

orden piezas	3ª	4ª	5ª
títulos	"¡Ay, misero!"	"Tus misericordias"	"Gloria eterna"
nº versos	2 v (3v)	4 v	6 v
c. escritos	19 c	26 c	34 c
c. reales	57 c	45 c	34 c
nº voces	<i>Cuatro</i>	<i>Cuatro</i>	<i>Cuatro</i>
signo de medida	C3	C3	C3
contrapunto	<i>canon</i> , homofonía	<i>canon</i> , homofonía	<i>canon</i> , homofonía
ámbito tonal	rem*	SibM*	rem*
cambios tonales	2	4	4

Los textos cantados de la comedia y los de la fuente musical son idénticos.

Manuscrito Musical, Cofradía “Nª Sª de la Novena”, Madrid, p. 303-4, y J.B. Diamante: *Santa Teresa de Jesús*.

vv. 1.901-2; 1.907; 1.914-5.	vv. 1.903-6 y 1.930-3.	vv. 1.908-13.
<i>"Música en el infierno.</i> "¡Ay, misero de mí! ¡que lo feliz dejé por lo infeliz!	<i>"Música en la gloria.</i> "Tus misericordias cantan, uno y otro serafín, infinitamente santo, soberano Adonaí."	<i>"Música en la gloria.</i> "Gloria eterna al Padre Eterno, y gloria al Hijo, sin fin, gloria al Espíritu Santo, dan los Ángeles así. Como en el principio era, y como será en el fin."

4.TRANScripción

- 1. *El Laberinto de Creta*: "Veneno de los sentidos - No, no prosigas"
- 2. *Santa Teresa de Jesús*:
 - 2.1. "¡Ay, misero de ti!"
 - 2.2. "Tus misericordias canten"
 - 2.3. "Gloria eterna al Padre Eterno"

VENENO DE LOS SENTIDOS
Tono Humano. A Dúo

Biblioteca Nacional
Madrid
Ms. M-3881-22

Galán

Transcrip.: M. Espido Freire

Estr. 1 Estribillo

Tiple 1 no, no No, no pro - si - gas, sus_ pen_

Tiple 2 no, no No, no pro - si - gas, sus_ pen_

Acompt. Estr. 1

No prosigas No prosigas

5 de tu cur - so, tus cláu_ su - las ca - llen

de tu cur - so, tus cláu_ su - las ca - llen

10 y_al im - pe_ rio de quien o - be - de - ces, no, no res -

y_al im - pe_ rio de quien o - be -

15

pi_ res, res_ pi - res, no_a - lien - tes

de - ces, no, no res_ pi - res no_a - lien - tes

20

Eco

no_in - quie - tes el ai_ re, Eco el ai_ re

no_in - quie - tes el ai_ re el ai_ re

25

y_al im - pe_ rio de quien o - be -

y_al im - pe_ rio de quien o - be - de - ces, no, no res -

30

de- ces, no, no res_ pi - res, no_a- llen - tes, no_in-
pi - res, res_ pi - res no_a- llen - tes, no_in-

35

quie- tes el al_ re, Eco el al_ re.
quie- tes el al_ re, Eco el al_ re.

1. Copla 40

Veneno Ve - ne_ no de los sen_

Veneno Ve - ne_ no de los sen_

Cop.

Veneno de los Veneno de los sentidos

45

ti - dos, ve_ ne_ no de los sen_

ti - dos, ve_ ne_ no de los sen_

ti - dos, que con li - son_ jas mor_ ta_ les

ti - dos que con li - son_ jas mor_ ta_ les

50

com- po_ nes de ti_ ra_ ní_ as sus

com_ po_ nes

Compones

55

fin_ gl_ das sua_ vi_ da_

de ti_ ra_ ní_ as sus fin_ gl_ das

60

des, sua_ vi_ da_ des.

sua - vi - da_ des.

MÚSICA EN SANTA TERESA DE JESÚS

[¡AY, MÍ SERO DE MI!]

Cofradía "Novena"
Madrid
Ms. Musical. p. 303

Anónimo
Transcrip.: M. Espido Freire

Transcrip.: M. Espino Freire

The musical score is arranged in five staves. The first staff, labeled [Tiple 1], contains the vocal melody with lyrics '¡Ay mi se-ro de mí ¡Ay,'. The second staff, labeled [Tiple 2], is a single line of music. The third staff, labeled [Tiple 3], is also a single line of music. The fourth staff, labeled [Tenor], contains a vocal line with lyrics 'Ay, mi-se-ro de' and a '8' below the staff. The fifth staff, labeled [Acompt.], contains a single line of music with a '3' and a flat symbol above it.

The musical score is for the 'Miserere' from Verdi's Requiem. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo line at the bottom. The lyrics are in Spanish: 'Miserere de mí, ¡que lo fe-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. The basso continuo line includes figured bass notation: ♭6, 7, #3, #3, #3.

10

liz de - jé por lo in - fe - liz! ¡Ay,
 liz de - jé por lo in - fe - liz!
 liz de - jé por lo in - fe - liz!
 liz de - jé por lo in - fe - liz! ¡Ay, mí-se-ro de

7 ♭3 6 ♭3

15

mí-se-ro de mí, mí-se-ro de mí! ¡Ay, mí-se-ro de mí!
 ¡Ay, mí-se-ro de mí!
 ¡Ay, mí-se-ro de mí!
 mí! ¡Ay, mí-se-ro de mí!

MÚSICA EN SANTA TERESA DE JESÚS
[TUS MISERICORDIAS CANTEN]

Cofradía "Novena"
Madrid
Ms. Musical, p. 303

Anónimo
Transcrip.: M. Espido Freire

Transcrip.: M. Espido Freire

[Tiple 1] Tus mi Tus mi - se - ri - cor - dias

[Tiple 2] tus Tus

[Tiple 3] tus

[Tenor] tus Tus mi - se - ri -

[Acompt.]

can - ten, tus mi - se - ri - cor - dias can_

mi - se - ri - cor - dias can - ten, can_

Tus mi - se - ri - cor - dias can_

cor - dias can - ten, can - ten, can_

10

ten U - no_y o - tro se - ra -

ten U - no_y o - tro se -

ten u - no_y o - tro se - ra - fin, u - no_y o - tro

ten u - no_y o - tro

b3

15

fin, se - ra - fin, in - fi - ni - ta - men - te san -

ra - fin. in - fi - ni - ta - men - te san -

se - ra - fin, in - fi - ni - ta - men - te san -

se - ra - fin in - fi - ni - ta - men - te san -

20

to, So - be - ra - no A_ do_ nay

to, So-be-ra - no - A - do - nay

to, So - be - ra - no, So -

to, So - be - ra - no

25

So - be - ra - no A - Tus nay.

So - be - ra - no A_ do_ nay.

be - ra - no A_ do_ nay.

A - do - nay A_ do_ nay.

MÚSICA EN SANTA TERESA DE JESÚS
[GLORIA ETERNA AL PADRE]

Cofradía "Novena"
Madrid
Ms. Musical, p.304

Anónimo
Transcrip.: M. Espido Freire

[Tiple 1] Gloria Glo-ria_e-ter na_al Pa - dre_e ter -

[Tiple 2] Gloria Glo - ria_e

[Tiple 3]

[Tenor]

[Acompt.]

5 al Pa - dre_e - ter - no.

ter - na_al Pa - dre_e - ter - no, al Pa -

Glo - ria_e - ter - na_al Pa -

8 Glo - ria_e - ter - na_al Pa - dre_e - ter - no,

#3 #3 6 #3

10

e - ter - no y glo - ria_al Hi - jo sin - fin, al Hi -
dre_e - ter - no, y glo - ria_al
dre_e - ter - no, y glo - ria_al
e - ter - no y glo - ria_al Hi - jo sin fin, al

#3 6 6 #3

15

jo sin fin, glo - ri - a_al Es - pi_
Hi - jo - sin - fin, glo - ri - a_al - Es -
Hi jo sin fin, glo - ri - a_al -
Hi - jo sin fin, glo - ri - a_al Es - pi - -

b3 #3

20

ri - tu San - to, dan los án - ge - les a -
 pi - ri - tu San - to, dan los án - ge - les a -
 Es - pí - ri - tu San - to, dan los án - ge - les a -
 ri tu San - to, dan los án - ge - les a -

25

sí, co - mo_en el prin - ci - pio e - ra
 sí, co - mo_en el prin - ci - pio e - ra y
 sí, co - mo_en el prin - ci - pio e - ra
 sí co - mo_en el prin - ci - pio e - ra

30

y co - mo se -
co - mo se - ra_en el fin, y co -
y co - mo se - rá, y co - mo se -
y co - mo se - rá, y

rá_en el fin.
mo se - rá en el fin.
rá, se - rá_en el fin.
co - mo se - rá_en el fin.

5. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Un estudio sobre la obra extensa de Diamante, música y su edición forma la base de mi tesis doctoral que espero finalizar en fecha próxima: *Juan Bautista Diamante y su obra dramática*. Universidad de Deusto, y que dirige el Doctor D. Luciano García Lorenzo, del CSIC, Madrid.

Para la biografía de Diamante la fuente más completa y precisa aún hoy es el artículo de COTARELO Y MORI, Emilio: "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias" en *Boletín de la Real Academia Española*, 3 (1916) 272-279, 454-497.

Para fechas de estreno y menciones a algunas obras de Diamante, se pueden consultar los siguientes artículos y obras, entre otros:

SAGE, Jack: "La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas* en Juan Vélez de Guevara. *Los celos hacen estrellas*. London: Tamesis, 1970, 169-223.

BECKER, Danièle: "Lo hispánico y lo italiano en el teatro español del siglo XVII" en *España en la música de Occidente*. Madrid: INAE, I, 1987, 371-384.

STEIN, Louise K: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music" en *ibidem*. 357-370;

— *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon, 1993 (que recoge su trabajo doctoral: *Music in the Seventeenth-Century Spanish Theater, 1598-1690*. Ph.D. Dis. University of Chicago, 1987).

CARDONA, Ángeles: *Torrejón de Velasco. Calderón de la Barca. La púrpura de la rosa*. Kassel: Reichenberger, 1990.

Algunas cuestiones sobre retórica musical en el teatro español, además del libro ya citado de Stein aparecen en:

SAGE, Jack: "Calderón y la música teatral" en *Bulletin Hispanique*, 63, 1956, 275-300.

WOLF, Robert E.: "Musique du mal, musique du bien dans le théâtre baroque" en *Le Baroque au théâtre*. Montauban, 1967, 119-132.

GRANJA, Agustín de la: "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del Siglo de Oro" en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, 79-94.

La primera descripción del Manuscrito Musical Novena aparece en el artículo de

SUBIRÁ, José: "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribuciones a la música teatral española" en *Anuario Musical*, 4, 1949. 181-191. Y después:

STEIN, Louise K.: "El manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico y el músico Joseph Peyró" en *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, 197-234;

— "Música existente para comedias de Calderón de la Barca" en *Actas del Congreso sobre Calderón y el Teatro Español*. Madrid, II, 1983, 1.161-72.